ной планеты на периферии галактики, которая, в свою очередь, тоже распыляется на нечто иное. В нечто или ничто? Ответ подразумевается сам собой: в спекуляциях сугубо научных или в примитивной вербальной расфасовке, в конференциях высоколобых или лозунговом реве толпы этот ответ проступает: все мы случайные, партеногенетические порождения беспредельной ночи, спорадические молекулярные соединения, отважные пионеры вселенского термитника.

Поэтому гипотезу Александра Дугина касательно пары «единица — ноль», «яблока и дыры от яблока» вполне можно интерпретировать как фундаментальное сочетание точки случайной жизни и ее соответствия в абсолютной смерти. Ничего себе, фундаментальность, скажут. Веские субстантивы такого плана играют роль только в своей знаковой системе, давно утратив свои эмоционально-духовные проекции. Машина с тем же успехом выбросит на экран бормотание других комбинаций.

Единица — ноль, объект — отсутствие объекта, «был человек — нет человека», «живем один раз» — все это характеризует механическую, развернутую в необъятной плоскости, цивилизацию. Наши взгляды уже давно приобрели убийственный характер: они не созерцают человека или вещь как нечто целое, но, даже независимо от нашей воли, разлагают их на безличные составляющие. Отсюда полное и транзитное безразличие, которое сменяется заинтересованностью столь же транзитной. Похороны, допустим: «От нас безвременно ушел наш драгоценный Н. Н. Все мы помним его деловые качества и несравненную чуткость...» И что же? На следующий день явится другой Н. Н. с похожими качествами и чуткостью.

Лекция Александра Дугина вряд ли была нацелена на чувствительные точки современной цивилизации — таковых у нее просто нет. Лектор, надо полагать, обращался к тем, кто еще пытается жить своей, а не спровоцированной жизнью и думать своей, а не гениальной социальной головой. И подобным людям надо помнить: эта цивилизация не только отравляет сердце и разум, но внедряется в плоть и кровь.

Часть II
Ослепительный мрак язычества

Ослепительный мрак язычества: Дионис

«Некоего числа, если это случилось после изобретения чисел, воинство Диониса высадилось в Индии: иные воины, играясь дельфинами в морской воде, обратились на суше в буйных сатиров и, потрясая своими итифаллосами, грозились изнасиловать женщин любого возраста, знатных и простолюдинок, другие, мрачные и бородатые, опутанные змеями, тащили бурдюки, наполненные пурпуровым вином, множество голых баб приплясывало вокруг дубов, что неторопливо шествовали на своих корнях, подобно паукам. Пьяный старец обглоданной костью понукал осла, взбешенный длинноухий сбросил его, в конце концов. Пьяный Силен в цветастых лохмотьях, горланя непристойную песню, снова забрался на четвероногого упрямца и принялся дразнить неуклюжего волкоголового поселянина, который приставал

к визгливой грудастой ведьме. Посреди бесчисленного воинства фавнов, сатиров, волкодлаков, менад, лемуров, мималлонов, тельхинов, аспиолов, катилась, влекомая леопардами колесница, где возлежал, усыпанный цветами, в венке из плюща и дубовых листьев, юный бог вина, оргий и превращений. По разному представлялся он: молодые женщины видели юношу с дивными сапфировыми глазами и большим напряженным фаллосом, мужчины — сладострастную гетеру с насмешливыми яркими губами, пьяные старухи умилялись кудрявому мальчику, играющему виноградной кистью...»

(Нонний. Деяния Диониса, 5 век н.э.)

Дабы почувствовать, где все это происходит, надо определить собственное местонахождение и поразмыслить над ситуацией собственного восприятия. Наш универсум неотвратимо сжимается, сужается в плане космических элементов, что объясняется хтонической ориентацией бытия. Каждый космический элемент имеет в себе три других элемента: земля содержит воду, воздух и огонь, доминируя над ними. В античном и средневековом понимании элементы, скорее, модусы вещества, нежели само вещество. Земля, к примеру, не столько ощутимая материя, сколько ее определяющие качества, земля — это сухой и холодный лед, минерал, металл и, равным образом, эмоциональная фригидность, ментальная сухость и ограниченность, прямолинейно угловые схемы и расчеты. Когда холодно вычисляют причины и следствия, строят поведенческие модели, делят материю на органическую и неорганическую, навязывают жизненным процессам периодичность и закономерность — все это делается под влиянием «земли». При этом значение иных элементов вовсе не отрицается, но: они вторичны, третичны по сравнению с «базовой» землей. Когда говорят: некто «плавает» в той или иной дисциплине, некто легкомыслен и порывист, подразумевают нежелательное влияние воды, воздуха и огня. Если душа насыщена этими элементами, если душа чувствительна, свободна, экстатична — плохо ей живется в эту эпоху. Доминация земли определяет весомое, стабильное, телесное как сущностно реальное, наше мировоззрение обусловлено гео-графией, гео-метрией, гео-логией. Но представим нашу фундаментальную землю плавучим островом Океана, как предлагает стоик Посидоний (II век до н.э). Границы, контуры, очертания сохраняются весьма недолго, вещи,

звери, люди, растения, звезды растворяются, размываются в смутных трансформациях, нет ни порядка, ни периодичности, ни фиксированных пунктов ориентации — это мир Диониса, где опьянено все — и наблюдатели и наблюдаемое, это страна чудес Алисы и морской простор навигаций Пантагрюэля. Нет, скажем мы, это сны, фантазмы, просто хаос. Нет. Это вселенная в доминации «воды», с которой мы соприкасаемся иногда в так называемых снах. Вот что писал Жерар де Нерваль в повести «Аурелия» :

«Сон — вторая жизнь. Я дрожу, пересекая эти врата роговые или слоновой кости, которые отделяют нас от мира невидимого. Сначала сон похож на приближение смерти : тяжелый туман обессиливает мысль, неопределим точный момент перехода «я» в другую форму жизни. Сумрачное, подземное высветляется, проступают бледные, неподвижные силуэты, что населяют эти лимбы. Затем пространство обретает очертания. Нарастающее озарение придает движение этим странным фигурам. Мир Духов раскрывается.»

Это написано в прошлом веке, в расцветающей заре позитивизма под влиянием техницистa Сведенборга. «Мир Духов», понятно, есть нечто противоположное тривиальной реальности, нечто романтически желанное. Нерваль, согласно иудеохристианской концепции, признает фундаментальность земли и отводит сну второе место. Куда ближе к Посидонию шекспировская строка: «мы сотворены из субстанции снов». И мы еще более приближаемся к пространству «воды», изучая неоплатоническую идею «эфирного тела фантазии». Восприятие обусловлено душой и зависит от ситуации души. Как сказал Парацельс, «глаз видит благодаря человеку, а не человек благодаря глазу.» Душа придает качество данным восприятия. Если душа вялая и монотонная, это фиксируется во всем увиденном и услышанном. Согласно традиционному знанию, «тело души» состоит из тех же четырех элементов, только более субтильных. В современную эпоху, и это очевидно, земля доминирует в «теле души». Отсюда душевная сухость, холодность, пассивность, эмоциональная стандартизация. Современный социум построен на нормативных осях, любое отклонение суть безумие, кошмар, перверсия,

оргия и т.д., современная «коллективная» душа отравлена страхом и его производными — рацио, расчетом, отчуждением. Поэтому. Для современных людей рассказ о воинстве Диониса — вымысел, фикция, фривольная легенда.

«Ревнивая многоречивая Гера указала титанам фиалковый луг, где отдыхал Дионис Загреос. Вот наш злокозненный враг, любимые и послушные сыновья матери Геи. Он хочет покорить вас, обратить в быков, чтобы вы, задыхаясь под тяжким ярмом, истерзанные острым стимулом, от луны до новой луны бороздили землю. Он насмехается над Приапом и хочет вас кастрировать. Если не убьете его, лучше вам не родиться... Титаны отыскали фиалковый луг, увидели обнаженную спящую девушку и набросились на нее, не в силах удержать приапических своих желаний. Она ускользнула и раздался смех, подобный гулу лесного пожара или шуму водопада. И девушка растаяла в фиалках и началась игра превращений Диониса, которая в мистериях называется синдесмос»...(Нонний.Деяния Диониса) Драма и мистерия Диониса активизируются в напряженности эротического пространства. Что это? Какой смутной интуицией прикоснуться к трепету этого пространства нам, для которых все на свете, включая и собственную персону, разъято на множество фрагментов, частей, частиц, дисциплин, деталей. Если мы расплывемся в прельстительном сне или мечтательной сенсорностью почувствуем глубокую синеву неба Эллады или шелест морской воды на статуарной резьбе триремы, будильник, острие заботы вернет нас на землю, вернее, под власть этого космического элемента. Фатум двоичной системы: работа-отдых,добро-зло, мечта-реальность. Убожество современной эротики: самоотверженная любовь — хорошо, содомия — плохо, ласково-энергичный массаж — хорошо, кровавый удар — плохо. Регуляция, пограничные полосы, межевые столбы: этот свет — тот свет; жизнь — смерть; сон — реальность. Стабильность, безопасность — желанная цель. Случайная проявленность из небытия, терпеливое продвижение по тернистому пути работы-долга-ответственности, дежурная гибель в пропасти небытия, финита... Доминация земли предполагает истолкование времени в духе темпоральной последовательности «прошлое-настоящее-будущее» при неуловимом настоящем. Этимологически неверная трактовка Кронос — хронос обусловила странную интерпретацию мифа: если Кронос — всепожирающее время, каким это образом он — царь золотого века? Одно из недоумений, коих предостаточно. Вера в хронологическую последовательность рождает другие нелепости, к примеру: причинно-следственную связь, «объяснение» исторических событий, жизненный опыт и т. д. Согласно Николаю Кузанскому, время — момент восприятия, зависяший от позиции наблюдателя. Но это мужская позиция. В традиционном смысле женское начало ориентировано на землю и воду, мужское — на воздух и огонь. Последовательное, концентрированное женское сжатие, фаллический взрыв — этим обусловлена вселенская динамика, беспрерывная борьба полов. Характер эпохи определяет доминация того или иного пола. Бахофен в «Материнском праве» выражает сие категорически: *«Человеческая история проходит под знаком кровавой борьбы полов. Эротика, дети — методы и процесс этой борьбы. Любовь женщины и мужчины невероятна и противна природе. Только в мистической смерти оппозиции соединяются, образуя андрогин.»* Согласно орфической теогонии, в бешеных турбуленциях Хаоса проявилось серебряное мировое яйцо, откуда вырвался крылатый бог-андрогин — Фанес или Эрос. Вокруг этого бога, в напряженности атракций и репульсий, притяжений и отталкиваний возникла относительная определенность верха и низа, неба и земли, мужчины и женщины, относительная, потому что все содержится во всем, небо в земле, земля в небе, мужчина в женщине, женщина в мужчине. Эротические силы создают и разрушают формы космоса: изменчивые и многоликие, они представляются сексуальной страстью, электричеством, магнетизмом, гравитацией, концентрацией, взрывом...Гнетущее предгрозовое томление, ликующий раскат, счастливая молния; «концепция», то есть зачатие в мозгу, беременность во чреве памяти, рождение идеи, замысла...Если напряженность достигнет «критической точки», фаллос взорвется, если вагина перестанет возбуждаться и притягивать, женская субстанция застынет в одиночестве и неподвижности... Мы упоминали ранее: в каждой космической стихии содержатся три другие. В человеческих существах, далеких до совершенства, эти

стихии пребывают в постоянном конфликте — отсюда усталость, бешенство, неудовлетворенность. Бог владеет своей композицией и может претворить любой элемент, любой свой «фрагмент» в новое целое, нисколько не умаляя полноты божественного бытия. К примеру: юноша, распаленный эротической грезой, угадывает, смутно видит в закрытых глазах прелести соблазнительной девицы, но скованность, пассивность органов чувств не позволяют ощутить ее «весомость», запах, голос. Мы, пленники тягости земной, скажем: это мираж, образ, вызванный соответствующей причиной. И здесь резкое отличие современного взгляда от античного. Нам все понятно: вот мысль, вот чувство, далее шкаф, порезанный палец. Девичий силуэт в распаленном воображении прозрачней лунных бликов на воде, сравнительно со шкафом просто чушь. Античный мир в высокой степени «формален»: силуэты, зигзаги, очертания по-разному трансформируются в разных материальных стихиях — потому Теофиль Готье сказал в новелле «Ауриа Марселла», что галера Клеопатры под лазурным парусом продолжает рассекать волны неведомых океанов.

* * *

«Здесь болото, слышны запахи гниющих водорослей, сказал один. Нет, я чувствую запах возбужденной самки, воскликнул другой и кинулся в заросли. Там ласкались две гамадриады. Титан отбросил одну, схватил другую и чуть не пропорол жестоким пенисом. Но женская кожа внезапно превратилась в чешую, в ребристую кору, и титан взвыл: пенис сдавило в дупле. Древесные кольца сжимались все сильней, титан с трудом вырвался, оставив пенис на съедение дуплу.»

Этот отрывок из «Охоты титанов за Дионисом» неоплатоника Гиерокла Александрийского (IV-V век н.э.) любопытен в разных аспектах. В отличие от богов и героев, титаны, по преимуществу, партеногенетические порождения Геи, зачатые от фаллических подземных вод (демонов), присущих самой матери земле, от ее собственных « мужских компонентов «Титаны, следовательно, воплощают земное мужское начало, действующее в женской субстанции. Далее: когда титаны, в конце концов, настигли Диониса в образе быка, убили и съели, Зевс испепелил их молнией.

Люди, гласит орфическое предание, возникли из этого пепла, значит, в человеческой материи присутствует частица Бога. Миф вполне красноречив: Гера ненавидит всех, кто отстаивает мужскую свободу и автономию, Дионис — Бог свободной эротики, опьянения, карнавала — ее серьезный противник. Матриархат, санкционированный Герой, Деметрой, Прозерпиной, хочет полного подчинения мужчин женскому началу. Мужчина — сооткрыватель дверей рождения, работник, защитник и т.д. Его «наказывают» за буйную чувственность, как в вышеприведенном случае, но это, так сказать, в порядке вещей. Мужчина — раб Приапа — бога жизни и смерти — должен отдавать свою жизнь ради грядущего поколения — по античной мысли, сперма суть мозг вытекающий. Он — Лунус, узенький серп, желающий раствориться в женском полнолунии, движение, склонное к покою, диссонанс, мечтающий разрешиться в консонансе, словом, женщина — целое, мужчина — активный орган этого целого. Поэтому необходимо воспитывать и дрессировать самцов смолоду — этим занимаются женщины и «цивилизованные» особи мужского пола. Всякие попытки освобождения от власти великих матерей преступны. Парадигма подобных действий — охота титанов за Дионисом. Некоторые античные авторы (Апулей, Гиерокл, Синезий, Нонний) акцентируют отличие пениса от фаллоса. Поскольку «сыновья земли» хотят постоянного соединения с первичным женским началом, их половой член однозначно функционален: penis происходит от penetrabel (греч. лат.) — проникать, пронзать, слово взято из сельскохозяйственной области. Иное дело phallos-fascinos — принцип сугубо дионисийский — царь, страх, околдование, экстаз. Фаллос суть пролонгация сердца и слушает только сердце. Любое совершенство и любая гармония немыслимы без андрогинии, то есть без равнодействия двух основных природных начал. Что это значит в данном контексте? Автономия и возможность постоянной эрекции (итифаллический процесс) обусловлены пребыванием в «теле души» женского существа. Мы упоминали о юношеских эротических грезах — внутреннее око видит смутный, исчезающий абрис, беспокойные, изменчивые линии и колориты — неразвитое ригидное восприятие не в силах оживить и воплотить так называемую иллюзию. Соблазнительный образ дразнит, растравляет, бросает во власть женщин земных,

что лишает жизнь игрового момента и придает гибельную целеустремленность. Но когда эманации «внутренней женщины» («нашей Дианы» или «внутренней луны» герметики) энергичны и действенны, обретается необходимый противовес и возможность итифаллической игры. Ибо первое условие жизни, понимаемой как легкомысленная игра — централизованная уравновешенность. Внутренняя концентрация устраняет однозначность желания, ослабляет решимость «любой ценой» и «во что бы то ни стало» овладеть кем-то или чем-то. Любое «иметь», любое «владеть» умножает связи земные, целостность индивида разрушается постоянными дифферентами. Земная женщина опасна не только своей притягательностью, но и своим пространством равномерности, покоя, комфорта. Для блага женщины и ее детей необходимо делать деньги и карьеру, разделяться на специалиста и «просто человека», «извлекать уроки» из прошлого, жить ради будущего и т.д. Разрыва с этой земной женщиной и ее ценностями никогда не достигнуть «умерщвлением плоти», отрешением от всего земного, той или иной аскетической практикой — все это вполне может привести к безумию, истощению, рабству еще более тяжкому. Подобное ослабляется либо уничтожается подобным — наша Диана, Изида или дама наших грез способна сублимировать душу и соответственно тело — вспомним судьбу Луция из «Золотого осла» Апулея.

* * *

Новалис: *«Мысль — бледное, слабое нечто, мысль только сон чувства»*. Вряд ли имеется в виду созерцательное размышление, скорее прагматическая тактика: как достигнуть цели — приступом или правильной осадой? Приобрести что-нибудь и потратиться минимально, приобрести: девушку на час, деньги лет на пять, репутацию лет на пятьдесят... Испытывая бешеную страсть к женщине, надлежит это скрыть, тактически рассеять неистовый порыв в круговых приближениях, в мелких полезных подношениях. Над подобным тактиком постоянно висит неудача — можно попасть «в неудобное положение», потерять «с трудом завоеванное»... Рацио, продиктованное страхом, разлагает ослепительность в равномерную последовательность и это антидионисизм. Надо разрушить свой дом и построить лодку, плот, обрубить корни и в свободном режиме воды играть

своим телом, имуществом, репутацией. Жестокий и мучительный процесс. Ницше: «Не следует искать наслаждений, наслаждения надо иметь, искать следует боли и страдания.» Вряд ли Ницше советовал христианское искупление или гнусный современный «садомазохизм». В данную эпоху наслаждение и страдание суть рациональные оппозиции, недаром Фрейд считал, что человек ориентирован на антистрадание при поиске наслаждения. Современный человек убежден: жизнь — одноразовый процесс здесь и теперь. При таком положении дел кратковременные каникулы надлежит использовать разнообразно усладительно, стараясь избегать потрясительных для здоровья эмоций. Глубокого сладострастия, высокого наслаждения современный человек не знает и даже побаивается. Ницше: *«Сладострастие! Для всякой зловонной тряпки, для всякого гнилого сучка — клокочущая печь, но великое обещание для сильных натур.»* Накинуться на желанную женщину с ножом, бросить в огонь пачку в сто тысяч, швырнуть перчатку в надменную физиономию мадам — Стендаль, Достоевский, Шиллер, литературные моменты, — «в жизни все иначе». Но не для людей, причастным иным космическим стихиям. Опьянение, экстаз, безумие, восторг. Дионис в ипостаси Вакха — бог винограда и вина. *«Одержимые богом менады и вакханы прыгают в бассейн, заполненный виноградом — купание и танец одновременно, деревянный ковш пляшет в пурпурных, лазурных, солнечных отблесках. Хохот, крики «эвоэ». Вакх погружает в пенистый сок увитый плющом и змеиной травой офианой тирс. Когда менады натираются этой травой, клитор вырастает фаллосом. Оргия: старики превращаются в детей, женщины в мужчин, мужчины в женщин, те и другие в пантер, змей, хищных птиц — рев, стоны, кровь, пение. Ритуал заканчивается, бог исчезает, на пустой земле валяются несчастные страдальцы. Но менады и вакханы, забыв о прежней жизни, днями и ночами рыщут по лесам и полям в поисках неистового бога сублимаций» (Валерий Флакк, Дионисии)* Техника экстаза, трансформация посредством виноградного вина — прерогатива жрецов Диониса — требует специального посвящения. Это не просто введенный в тело ингредиент. Вино — aurum potabile, питьевое золото, проблема герметики.

1999

Актеон

Миф нельзя исследовать, интерпретировать, на основании мифа нельзя «приходить к выводам» научного, психологического либо нравственного характера, миф просто дает знать о своем присутствии — так молния предупреждает бузину: «я иду, скрывайся». И это дерево имеет свойство уклоняться от молнии. Мифы повествуют о героях божественного происхождения и активное пространство мифа не наше пространство суть.

Тогда зачем мифы?

Для «рабов божьих» или обезьян дарвинизма ни к чему. Возможно, для людей, чувствующих в крови раскаленную божественную тень, на беду свою заброшенных в болота Гадеса. Болота: «земля», «материальный мир», «современная эпоха» и т.д.

Польский поэт Болеслав Лесьмян — один из этих несчастных. Стихотворение «Сказание об Актеоне» начинается с начала:

Шумит в бору весна.
Богиня купалась в озере.
Подсмотрел.
В наказание превратила в оленя.
Окровавилась вечность о лесную хвою.

Интерпретировать миф невозможно, поскольку неизвестен «логос» драмы. Актеон не просто охотник, Актеон сын бога Аристея и, разумеется, нам не дано понять божественных коллизий. Нам даны только предположения. С высокой степенью вероятия можно предположить, что в ареале политеистических религий понятия смерти в смысле иудеохристианства или матриархального атеизма не существует. В процессе «смерти» сперматический эйдос (у схолиастов latenta forma substantialis) покидает одну материальную среду и переходит в другую. В случае Актеона эйдос переходит в «царство лунных животных», к числу которых относится олень.

Итак.

Если устранить из понятия «смерть» роковую тягость, миф рассказывает об очередной божественной экспансии в Хаос. Когда оленя-Актеона терзали собаки, капли его крови превратились в бузинные деревья; бузина отличается важными магическими свойствами и непременно входит в состав метаморфотических фильтров. Таковой линии развития Болеслав Лесьмян не придерживается. Его позиция,так сказать, более человеческая: преступление-наказание. Только одной очень красивой строкой Лесьмян оттеняет высокую мистерию события:

Окровавилась вечность о лесную хвою.

Присутствие Дианы по тангенте задело этот мир, окрасив кровью Актеона лесную хвою:

Смерть, затравив псами, уравняла его с оленем.

Настигла ли Актеона не собственная Актеонова смерть, но чужая, оленья? Да, судя по стихотворению, Лесьмяна интересует миф не в его языческой экспликации, но романтически образно. Мы не можем утверждать,

что миф совершенно позитивен и просто фиксирует ситуацию метаморфоз — для подобных утверждений у нас нет онтологических оснований, а главное — нет конкретного переживания язычества. В сущности, Актеон знал, что вступает в «запретную зону», в священную рощу Дианы, значит, он виновен в любострастии, любопытстве, любознательности: известны другие жертвы подобной индискретности — Луций (Апулей «Метаморфозы») пострадал весьма аналогично. Кстати говоря, перед сценой превращения Луция в осла, Апулей рассказывает о скульптурной группе «Диана — Актеон»: Диана лишь собралась купаться, но Актеон уже наполовину превращен в оленя — предупреждение, которым Луций напрасно пренебрегает.

Итак.

Почему любопытство, любознательность и вообще резкий эмоциональный дифферент вызывают столь тягостные последствия? У знаменитого трубадура Пейре Видаля (XIII в.) есть баллада такого, примерно, содержания: некто донельзя голодный после длительных скитаний встречает стадо овец, разрывает ягненка, пожирает и, убегая от пастуха, превращается в волка. После длительной гонки собаки настигают его и загрызают. В конце баллады Видаль, среди разных толкований, дает и такое: человек суть сфера, и каждое желание должно, так сказать, уравновешиваться контржеланием. Не покажется ли нам подобное воззрение несколько бескрылым и пресным? *«Хочу быть дерзким, хочу быть смелым, хочу одежды с тебя сорвать»*,— воскликнул Константин Бальмонт.

С кого?

«Почему нельзя снимать покрывало со статуи Изиды?» — так называется текст Людвига Клагеса касательно известной баллады Шиллера. Юноша учится у жрецов Саиса тайному знанию и, нетерпеливый, хочет снять покрывало богини, дабы познать «все». *«Что побуждает юношу снять покрывало? Жажда познания или, проще говоря, любопытство. Между жаждой познания и любопытством нет существенного различия. Беспокойство разума рождает и то, и другое, а разум беспокоит все, чем он еще не обладает.* Последняя строка баллады Шиллера: *«глубокая грусть довела его до ранней могилы»*.

Клагес обостряет проблему и смысл его книги «Дух против души» таков: познавать — значит убивать жизнь.

Более того: в процессе познания свершается двойное убийство: познающий своим анализом убивает объект и, в то же время, этот акт смещает либо вообще уничтожает центр сферы его бытия. Возразят: Актеон, вероятно, не думал «познавать» богиню, а просто остановился завороженный. Но ведь античные боги «не любят» людей в христианском смысле, они иногда по тем или иным причинам посещают людей, принимая тот или иной образ. Актеон не мог подсмотреть богиню «как она есть», это непосильная задача для человеческих глаз. Но девственная Диана ненавидит мужской эротизм и покровительствует партеногенезу. Она превратила Актеона, изменив ход естественной метаморфозы, в подвластного ей зверя, в подвластное ей дерево.

Надо еще учесть иную концепцию человека в античности, что весьма затрудняет любое историческое исследование. Греческий мир оппозиционен нашему вот в каком смысле: греческое миропонимание ориентировано на эйдос и форму, материя не играет практически никакой роли. Человека творит «сперматический эйдос». Эта ось, творящая душу и тело, forma formante, форма формирующая, создает разные миры в разных слоях материи. Эта ось определяет возможную сферу индивидуальной жизни. С другой стороны, на человека действует forma informante, форма информирующая, то есть окружающая среда. Эта самая среда разъедает индивидуальность, замещая оную социальной моделью, соответствующей «духу времени».

Греки делят людей на две более или менее четких категории — свободных и рабов, аристократию и плебс. Происхождение, национальность, раса особой роли не играют, все это категории социальные, зависящие от случайностей материальной манифестации.

Нетрудно здесь распознать идеологию сугубо патриархальную. Афина и Аполлон, защищая Ореста на суде (Эсхил. Эвмениды), говорят: главное — семя, зерно, земля только питает уже пробужденную жизнь. Отсюда совершенное пренебрежение материей, которая просто расценивается как «чистая потенциальность», игнорация естествознания и презрение к работе. Любопытно, жертвы гнева богов присуждаются в Гадесе к монотонной работе — Сизиф, Окнос, Данаиды. Обычно и неправильно

подчеркивается бесцельность и абсурдность их занятий: наказание заключается в длительности срока, поскольку любая работа вообще, легкая или тяжелая, по мнению греков периода патриархата, бесцельна и абсурдна. И всем, кто разделяет подобные воззрения, делать в современном материальном мире нечего.

* * *

Эти реминисценции вполне легитимны в пафосе Болеслава Лесьмяна. Здесь нет метафорической идентификации и нет сравнения судьбы лирического «я» и судьбы Актеона. Это концентрация трагического размышления вокруг мифа.

Когда-то я был другим.
Лицо еще озарено золотым отсветом.
Он разгорается в черных злых ночах.
Я помню светлые лики прежних братьев,
Тогда я любил мечтать,
Теперь бледнею в присутствии мечты.

Почему? Поэту и вообще артисту нечего делать в мире торгашей и консуматоров, в пространстве, зажатом злой и черной ночью. *«В ничтожное время к чему поэт?»* (Гельдерлин) И Жак Ривьер в конце книги о Рембо: *«В сущности, он научил нас категорической истине: жить в этом мире нельзя»*. Что это значит в плане предыдущих рассуждений? Решительный приоритет «формы информирующей», подавление индивидуальной парадигмы агрессией социума. Людвиг Клагес в «Космогоническом Эросе» (откуда взят фрагмент о статуе Изиды) говорит: дух (в его трактовке, скорей всего, рацио) уничтожил душу, ныне на месте живых людей — мниможивые ларвы. Так.

Но так ли развивается поэтическая мысль Лесьмяна?

Боже. Я подсмотрел тебя
И с тех пор дух мой гибнет.
Воплощен в человека за это преступление,
Чуждое тело влачу в сиянии Божьего факела,
Погибаю чужой, неприемлемой смертью.

Здесь, очевидно, вопрос не только в ситуации поэта эпохи сугубо антипоэтической и гибельной для живой души. «Боже» стихотворения очень и очень напоминает Бога иудеохристианского, поскольку речь идет о грехе, наказании и смерти, понятиях, чуждых греческой религии. Актеон — герой, и его судьба столь же колоритна как судьба Геракла или Беллерофонта. При отсутствии антропоцентризма, в мире метаморфоз, миф об Актеоне отчужден от «греха», «падения», от всякого «пессимизма», что безусловно чувствуется в стихотворении Лесьмяна «Сказание об Актеоне»:

Гибну, вброшенный в человеческое тело
Как в грубую холстину...
...Это не я — даже в секунду смерти.
В закрытых глазах — кровавый кошмар оленя.
Напрасно взываю о помощи,
Гибну. Человек.

Бесповоротно. Воплощенное в человека лирическое «я» не видит решительно никаких перспектив. Фиксация и ее производное — безнадежность характеризует новое мировоззрение. Люди уверены: они именно то, за что себя и других принимают, люди «познают» объект с целью выяснения его «постоянной». Но в сущности у монотеистов только одна постоянная — смерть. Как считает не без оснований Людвиг Клагес, юноша из баллады Шиллера, подняв покрывало статуи Изиды, обнаружил...смерть. Люди новой эпохи склонны принимать за целое случайную комбинацию фрагментов, идентифицировать имя и носителя имени, сущность и ее субстанцию — дело для греческой религии невозможное. Трагизм стихотворения Лесьмяна объясняется трагизмом монотеистического взгляда, несовпадения двух концепций человека.

Понятно, как во всякой сильной поэзии, здесь таится загадка: кто вброшен, втиснут в человеческое тело, кто это?

Melos

Говорят: плохое «настроение», кто-то «расстроен», меня «расстроили», его «настроили»...за или против и т.д. Строй, настрой — музыкальные термины. Музыка. Ферматы, форманты, мелизмы, глиссандо — специальные слова. Музыка с давних пор принадлежит специалистам. Музыкой увлекаются смолоду, посещают занятия, барабанят гаммы, таскают футляры, вытирают заплеванный мундштук, воруют скрипки Страдивари и т.д. Современная зараза «гениальности» отравила музыку прежде всего: пианист трясет вдохновенной гривой, вкрадчиво ласкает клавиши, потом бум-м-м — полнозвучный аккорд потрясает публику, возбужденную инъекцией Бетховена, Шопена, еще кого-нибудь.

Музыка. Напряженность натянутого монохорда пробуждается из первобытного лона молчания. Гуде-

ние монохорда настораживает пчелу, дикий шиповник вздрагивает, голова колокольчика замирает, дятел прекращает работу, колорит облака меняется: резонанс, тайная всеобщая связь, магия. Монохорд, поделенный пополам, дает октаву выше, на две трети — квинту, на три четверти — кварту и т.д. Правильный ряд расходящихся от центра обертонов присущ лишь гармоническим объектам. Космос, к примеру, организован музыкой сфер: семь планет — семь струн лиры Аполлона, семь тростинок сиринкса, флейты Пана. Однако от Пифагора до нового времени музыкальные пропорции и пропозиции часто менялись. Один из последних музыкальных «чертежей» — monochordum mundanum — «вселенский монохорд» Роберта Фладда (1617 г.) отражает современный дуализм: интервал от земли до эмпирея — двойная октава (дисдиапазон); первая октава — земля-солнце — названа «материальной», вторая — солнце-эмпирей — «духовной».

Это, согласно средневековой классификации, musica mundana. Далее идет musica humana — соотношения четырех темпераментов, духа, души и тела. На последнем месте musica instrumentalis — музыка в обычном понимании.

* * *

Европейская цивилизация основана в пропорциях предустановленной гармонии (harmonia predestinata). Законы гармонической полифонии определяют человеческие отношения. Когда мы говорим: вы слишком повышаете голос, вы рассуждаете монотонно и долго, вы не даете никому слова сказать, мы упрекаем собеседника в нарушении мелодистики и гармонии. Соотношение пропорций определяет любую сферу жизни. Крикливо одетый субъект раздражает нарушением гармонической связи между красками, ростом, фигурой и т.п. То же самое касается «безобразного поступка», нравственного или физического уродства, более того: если некто страдает диссонансом — хромотой, к примеру, или клептоманией, его склонны подозревать в дисгармонии вообще. Если некто имеет пристрастие к страдательным позициям, скажем, покрывается прыщами или попадает в тюрьму, многие считают, он сам в этом виноват. Это забавно обыграно у Гашека в «Бравом солдате Швейке»:

агент спрашивает посетителя кафе насчет убийства в Сараево, ответ такой: не будь болваном и растяпой, не давай себя убивать. Итак: пороки, страдания, несчастья, болезни суть нарушения предустановленной индивидуальной гармонии, harmonia predestinata individualis или «внутренней судьбы».

Гармония индивидуальная; гармония интерчеловеческая, социальная. Уподобим индивида музыкальному инструменту, а семью, группу, коллектив — ансамблю, оркестру. При согласованности компонентов получится вполне идеальное общество, прекрасной своей полифонией напоминающее девятую симфонию Бетховена. Однако мечта социальных утопистов далека от реальности. Можно ли утверждать, что человек и общество организованы в похожих музыкальных пропорциях? Нет нельзя.

Поговорим о разделении монохорда.

При разделении ограниченной прямой линии сумма отрезков будет меньше этой прямой, так как правило Аристотеля гласит: целое больше составляющих. Это относится и к музыкальным интервалам: октава больше составляющих — квинты и кварты, квинта больше двух терций, по мере инволюции обертонового ряда интервалы уменьшаются. К тому же точной фиксации интервала препятствует постоянная флуктуация интенсивности, тембра, длительности. Отсюда следует: пропорции монохорда в известной степени зависят от инициатора звука. Монохорд и сиринкс развивают одинокую мелодию настроения исполнителя. Греческая ладовая система отражала семь таких «настроений», подвластным планетам: к примеру, лидийский лад соответствовал солнцу, локрийский — луне. Круги соответствий расходились на темпераменты, телесные органы, царства природы, состояния души и духа. Подобное «настроение» каждого лада именовалось «этосом». Итак: эстетика, этика, медицина — единая мудрость. Одинокая мелодия лечила что-либо одно. Человеческую композицию в целом приводила в порядок лира или кифара, настроенная в необходимом ладу. Более того: нервные волокна, идущие от головы к спинному мозгу, Гален называл «лирой Аполлона», утверждая:

от правильного настроя этой «лиры» зависит телесное и душевное здоровье.

В греческом обществе свободных индивидов процветала свободная мелодическая полифония. Историк Страбон вспоминает случаи, когда на митингах выступали одновременно несколько ораторов, не мешая ни друг другу, ни слушателям. Различие интервалов разговорных и музыкальных не акцентировалось, поскольку инструментальная музыка ценилась несравненно ниже искусства слова и пения.

Греческие лады определяла тоника, другие ступени зависели от прихоти исполнителя. Плотин называл тонику «принципом организации организма, центром целого». Если этот принцип уходит из организма, не остается ничего кроме разрозненных частей.

* * *

Ренессанс и барокко — эпохи рождения механизма и социума. Новым сплоченным коллективам требовались взаимосвязи, константы, обобщения. Попыткам онтологической унификации препятствовала традиционная иудео-христианская дихотомия бога и дьявола, мира сего и царствия небесного, добра и зла, духа и материи. Но несмотря на сопротивление церкви, человек медленно и уверенно занимал место демиурга — отсюда антропоцентрический гуманизм. Тем не менее, избавиться от первородного греха дуализма не удалось, первичная дихотомия распалась на множество оппозиций. Магическая одушевленность мира постепенно растаяла, люди объединились...против всего остального. Равенство перед смертью, бедностью и богатством образовало обобщение равномерности, без которого никогда бы не возникла новая, механистическая цивилизация. Сначала сердобольные, сентиментальные обличители дворянских привилегий завопили о равном распределении материальных благ, затем демон равномерности вообще воссиял над европейской цивилизацией. После механических часов, равномерного деления пространства, равномерного распределения земного шара по меридианам и параллелям, настал черед музыки. Во всем этом проявилась четкая тенденция позитивизма — пренебрежение мелкими частностями

ради удобства общей схемы, прагматическое устранение неточностей. Ради удобства универсальной настройки и коллективной инструментальной гармонии октаву поделили на двенадцать полутонов, несмотря на «пифагорейские коммы», «волков» и «музыкальных дьяволов». Таким образом, диатоника и мажоро-минорные гаммы стали жертвами базового хроматизма, подобно тому, как специфика материального бытия стала зависеть от базовой денежной массы. «Общие» страдания и удовольствия привели к подмене индивидуальных ценностей общественными, к постепенной одинаковости и стандартизации восприятия, то есть к некоему существованию, от собственной жизни отвлеченному. Индивидуальная жизнь, не похожая ни на какую другую, постепенно вытеснялась социальным времяпровождением.

Два индивида, каждый со своей особой «тоникой», никогда не достигнут так называемого «взаимопонимания», два монохорда никогда не дадут одного обертонового ряда. Индивидуальное восприятие, не обработанное напильником социума, уникально ориентируется в расплывчатой среде внешнего мира. Даже сходство интересов и эмоциональных тенденций не гарантирует никакого «равенства» пониманий, возможно лишь неожиданное соприкасание, пересечение контрапунктических линий.

Массовая цивилизация превратила музыку черт знает во что плюс авангардные инвестигации более или менее одиноких групп. Однако универсальная музыка дает себя чувствовать в отношении человека к миру и к другим людям, Здесь так или иначе функционируют сведенные к минимуму правила привычной гармонии и элементарного этоса. Всякое общение идет в режиме музыкальных пропорций и здесь легитимно сравнение с гаммой, аккордом, энгармонией, аранжировкой и т.п. Ссора, любовное воркованье, лекция, разговор с начальником, соло застольного анекдота — все это вполне относится к музыкальной теории и практике. К примеру, слушая авторитет, необходимо «подстроиться», стать «спутником», вести доминантное сопровождение как в искусстве фуги. Лучше всего распознать свое место в «гамме» собеседника, дабы избежать нежелательных или опасных диссонансов. Гармония в

современном смысле это наслаждение, мажорный аккорд, миролюбие, которое суть конформизм.

Взаимопонимание или «единство взглядов» порождено разными вариантами конформизма — это слово точно выражает равномерную темперацию натурального звукоряда. Растворение диатоники в хроматизме, жесткие правила гармонии обратили музыкантов в революционеров и авангардистов, вернее, в школьников, постоянно протестующих против учителей и суровых нормативов. Сколько отстаивали права диссонантной аккордистики! Неужели надо было ждать, пока Стравинский скажет в «Музыкальной поэтике» очевидную вещь: *«Консонанс так же мало отвечает за порядок, как диссонанс за беспорядок.» Вовсе не надо, это было ясно всегда. И разве явились откровением слова знаменитого Германа Гельмгольца: «Музыку, основанную на темперированной гамме, следует считать весьма несовершенной. Если мы с ней соглашаемся или даже восторгаемся ею, значит, наш слух был фальсифицирован с детства.»*[1]

Популярность хроматизма объясняется общей тенденцией механицизма и широким распространением инструментальной музыки. До восемнадцатого века механицизму еще придавали игровой и художественный характер — мастера прикладных искусств творили из часов, клавикордов, клавесинов настоящие артефакты. После французской революции, в условиях нарастающего восстания масс, механизм проявил свою железную волю к стандарту, трафарету, серии.

И что же сейчас? Свобода механизма при тотальном рабстве человека. Плотин: когда тоника (принцип организации организма) исчезает, остаются разрозненные части. Эти части соединяются только механически.

Думать о современной музыке так же скучно, как о современной жизни вообще.

* * *

Согласно Галену, разумная душа входит в тело после пубертации — голос устанавливается во всех параметрах, жизнь обретает определенный ритм. Неведомому принципу организации организма соответствует тоника индивидуального лада. Высотный диапазон, тембр, интенсивность, регистр отражают индивидуальную

ситуацию относительно космических элементов и темпераментов.Обычные соотнесения меланхолии и земли, флегмы и воды, веселости и воздуха, гнева и огня крайне приблизительны, поскольку каждый элемент содержит три остальных в убывающей пропорции. Темпераменты, скорее, отвечают иным приближениям: «земля» — стабильность, рациональность; «вода» — подвижность, плавность, изменчивость; «воздух» — полет, легкомыслие; «огонь» — напряженность, экстаз. Эти определения, естественно, рождают негативные и позитивные ассоциации.

Голосовые параметры — регистр, тембр, интонации, модуляции — дают представление о темпераменте, о приоритете того или иного космического элемента в композиции духа, души и тела, о соотношении тоники (self) с доминантой и субдоминантой. Это позволяет человеку самому ответить на свои вопросы и разрешить диссонансы, не распадаясь на поиски решений и разрешений. Впечатления, люди, книги и прочее способны пробудить далеким резонансом прирожденное знание, но не увеличить или изменить. Если таковое случается, в разумной душе нет активности. Познание остается «познанием самого себя», платоновым анамнезисом. Интуиция тоники суть интуиция внутренней судьбы. Если такой интуиции нет, или она временно теряется, человек подвергается всевозможным «случайностям» и здесь бесполезно взывать к чей-либо помощи. Контакты с данностями окружающего мира должны отличаться свободным «да» и свободным «нет». Более того: это необходимо и в мире внутреннем. Представим дух — тоникой, душу — доминантой, тело — субдоминантой. Гармония микрокосма вовсе не предполагает иерархической субординации — дух, душа и тело вольны вести свои мелодические линии, сходясь и расходясь в своей динамике, гармония микрокосма определяется пропорциями, установленными индивидуальным логосом. (Плотин считает, что звук иногда пробуждается в монохорде без участия посторонней силы.)

Однако интуиция тоники, логоса, пропорций проявляется в трудном поиске. Чаще всего, человек чувствует свою заброшенность, растерянность, а потому направляет собственные вопросы куда угодно и кому угодно, получает массу ответов и удивляется, почему неудачно

женился, сел в тюрьму и прочее. Он подменяет свой self чужим, свою тонику чужой, привыкает «плясать под чужую дудку» и превращается в человеческое нечто, в члена коллектива. Это происходит, чаще всего, постепенно: он начинает сооружать между собой и миром бастион, социальную модель, персону, и вытеснять жизнь псевдожизнью. Он думает, что думает он. Персона постепенно сдает свои позиции, понимая, что жить в дискомфортном свете химерического «я» невозможно и, слушая мудрые советы, создает «жизненное пространство», пользуясь чужими материалами и планами. Поначалу конформизму уступают не без тяжелых раздумий, затем любуются вот какой мыслью: я остаюсь при «внутренних» своих убеждениях, но... « с волками жить», «в чужой монастырь» и т.д. , пусть думают, что я с ними, а на самом деле...Это самообман, жестокий диссонанс, вызванный подменой индивидуальной тоники. Децентрализация — мать всех пороков: панический страх и паническая смелость, зависть, честолюбие, алчность утверждают, в конце концов, естественность конформизма, и коррозия тихо и неотвратимо проедает сердцевину. И если в такой душе остается нечто индивидуальное, это не приносит ничего кроме раздражения, пьяных истерик, горьких ресентиментов.

Разумная душа вынуждена вести жестокую борьбу за дистанцию между собой и...всем остальным. Это «все остальное» надо понимать буквально. Только индивидуальный логос должен создавать и развивать понятия. Земля, небо, луна, солнце, сон, реальность, данные восприятия — ко всему этому непригодны детерминанты, константы, теории, координаты, взятые извне. Означает ли это безумие и хаос? Нет. Необходимо пролонгировать на мир собственную предустановленную гармонию. Если индивид теряет центр, то превращается в деталь другого целого.

* * *

Природа богата ценностями и сокровищами, на страже драконы и прочие стихийные бедствия, равно как неразумные аборигены, у которых надо отобрать золото и слоновую кость, а затем воспитать. Идеологеммы цивилизации — защита, нападение, платное вос-

питание. Для успеха необходима гражданская, а лучше военная гармония, унифицированные четные ритмы, дисциплина. Эпоха воинов-индивидуалистов прошла — после поражений рыцарей Карла Бургундского в Швейцарии (вторая половина пятнадцатого века) возникла «насущная необходимость» в регулярной армии. Хватит развлекать скучающих дам турнирами и роскошным вооружением, тешить удаль молодецкую, врезаясь во вражеские ряды, погибать ради чести, так как на жизнь наплевать. Погибать вовсе необязательно, гибель грустное событие, ведь убиенный мог бы еще приносить пользу. Регулярная армия, четкий шаг, духовой оркестр, шикарный тамбурмажор, генерал смахивает слезу... и все же золотые галуны дороги, экономичней накладное серебро. И зачем губительным вихрем греметь над чужой страной, оставляя пожарища и тягучие женские стоны, лучше поставить гарнизоны и выжимать деньги и кровь правильной осадой.

До эпохи романтизма теория и практика музыки исправно служили сословному обществу — четырехголосие, иерархия ступеней гаммы, терциево строение аккорда, обязательное разрешение диссонанса, заранее подготовленная кода, допустимая резвость мелодических хроматизмов — все это вполне соответствовало социальному устройству. Романтики, устрашенные дисциплиной и техническим прогрессом, принялись злоупотреблять субъективной эмоциональностью, что немедленно отразилось на нерушимых доселе мелодико-гармонических связях. Разрыв меж музыкантами и аудиторией продолжал расширяться — качественное восприятие Шумана , Вагнера, Дебюсси требует не просто любви к музыке, но хорошей подготовки. В двадцатом веке пути музыки (и вообще искусства) и социума разошлись окончательно. В самом деле: трудно ожидать от теории и практики Шенберга, Мессиана, Ксенаксиса, от композиций аритмичных, атональных, насыщенных чуждыми тембрами, гармонической структуры нового общества. Произошел разрыв в схеме «донатор — консуматор»: ранее надо было учиться создавать, но не воспринимать, сейчас оба процесса требуют специальных познаний. Посему современные музыканты, несмотря на ученость, аутсайдеры цивилизации, их место в цыганском таборе, среди бродяг и отшельников, среди костров первобытной орды. Нормальное участие в делах цивилизации требует братского единения генерала и артиста — ведь когда-то Фридрих Великий насвистел И. С. Баху мотив для «Музыкального дара».

Артистическая жизнь примитивна и непосредственна, цивилизация, основанная на защите, нападении, эксплуатации, насквозь опосредована и существует в коллективно созданном схематическом континууме, населенном вместо людей статистическими единицами.

Примечания

(1) Helmholz.H. Le son et la musique. 1878. p. 120.

Антарктида: синоним бездны

«Я искал Божье Око и увидел
Орбиту черную и бездонную,
там излучалась ночь, постоянно концентрируясь.
Странная радуга окружала это небытие,
это преддверие древнего Хаоса, эту спираль,
пожирающую Миры и Дни.»

Доведенная до напряженности дихотомия монотеизма пульсирует в этих строках Жерара де Нерваля. Вряд ли это относится к самому поэту, который, как и многие современники, поклонялся божественности искусства — в подобной религии достаточно самых разных мотивов. Но в его строках чувствуется ледяное дыхание нового бо-

жества — небытия, смерти, ничто. Иудео-христианская точка зрения: современный мир дрейфует к югу, погружается в зюйд.

Несколько предварительных слов. В политеизме, где земля живой организм в живом космосе, географии в нашем понимании быть не могло. В стремлении стоиков, пифагорейцев, неоплатоников к схематическому единству и, следовательно, к той или иной системе координат, некоторые географические представления появились. Впоследствии арабские ученые ассоциировали небесное единство и полярную звезду, земное единство и северный полюс. И поскольку географические карты составлялись согласно религиозной системе соответствий, в картографии доминировали два направления, основанные на признании либо непризнании смерти как второго экзистенциального полюса.

Чистый монотеизм — дело совершенно безнадежное, поскольку персонификация и даже имя рождает тень или эхо, которые всегда можно интерпретировать негативно. Трансцендентный своему творению бог недоступен разуму. Как же тогда понимать однополюсные карты начала новой эры? Северный полюс — эманация фаллического первоединого в хаос космических элементов, северный полюс оплодотворяет, материя рождает бесконечные формации, ближе к полюсу организованные, на удалении — менее организованные.

Только дихотомией, присущей монотеизму, объясняется двухполюсный мир.

Еще на картах ренессанса, начертанных в духе неоплатонизма, северный полюс располагался где-то в Гиперборее или в Гелиодее («материк неподвижного солнца» за Гипербореей). Меридианы веерообразно уходили на все стороны и пропадали во вселенском Океане, в космосе «воды», в недоступных систематике метаморфозах. Реформация со своим акцентом на библию дала как парадигму земной рай: на севере — древо жизни и творение Адама, на юге — древо познания добра и зла и, соответственно, двойная женская ипостась — Ева-Лилит. Аббат Иоганн Тритем фон Спонгейм в сочинении «Steganografia» сравнил все это с пространственной ситуацией Палестины и религиозно санкционировал идею земного юга как целенаправленности меридиана. Почему? Эта страна вытянута

точно по вертикали, Иордан, река жизни, берет начало в снегах горы Гермон и впадает в Мертвое море — символ смерти. В пролонгации подобная вертикаль дойдет до Южного Креста, вселенской Голгофы. Таким образом, земной мир оказался стянут к южному полюсу — средоточию Сатаны-Лилит. Библейский дуализм определил европейский географический принцип. В самом деле: сороковой градус северной широты и северней: Мадрид, Греция, расцвет цивилизации; сороковой градус южной широты и южней: практически ничего, далее необозримый океан. От севера к югу: жизнь — смерть, дух — материя, добро — зло. Действительно, моральный климат за экватором оставляет желать лучшего. Мореплаватель Авель Тасман писал в середине семнадцатого века: *«Южные земли — антиподы во всех смыслах: что у нас предосудительно, здесь похвально, что у нас преступление, здесь высшая добродетель. На островах Южного океана процветают людоедство, разврат, колдовство, предательство, коварство, культы чудовищно жестоких богов и богинь.»* Церковные конгрегации после знакомства с отчетами гуманистов-миссионеров перестали настаивать на распространении слова Божьего в тропиках. С конца семнадцатого века миссионеры действовали самостоятельно, либо заодно работали в интересах торговых компаний. Негативная реакция на работорговлю вызывалась не столько человеколюбием, сколько страхом. Знаменитый теолог Пьер Бейль писал: *«Заселять Новый Свет неграми — этими детьми антихриста, значит готовить пришествие самого их прародителя.»* Эти слова имеют определенное основание: африканские негры, соблюдая внешнюю христианскую обрядовость, распространили на островах Карибского моря и в южных американских штатах кровавые культы своей родины.

Так что строки Нерваля касательно «поиска Божьего ока» можно понимать совсем по-другому.

* * *

Артур Гордон Пим, юноша из приличной семьи города Нантукета, ринулся в морскую авантюру, долго не раздумывая. Уйти в море, бросив все - поступок нормально мужской, вполне в духе «Вояжа» Бодлера: «истинные путешественники уезжают, чтобы уехать.» Но причины

все-таки есть: «Погрузиться в бездну — неба или ада, все равно. В сердце неведомого, чтобы найти...новое.»

После злоключений типичных для морских романов, начинается кошмар южного океана. Эдгар По холоден и точен как всегда: «Сообщение Артура Гордона Пима», скорее, судовой журнал, нежели роман: даты, географические координаты призваны как-то упорядочить и зафиксировать беспредельность Хаоса. Знаменитый прием Эдгара По вообще создает впечатление, что умные рассуждения и цифровые выкладки суть первые волны безумия.

Корабль с командой мертвецов часто фигурирует в морских повествованиях, но в «Сообщении» это просто деловая встреча на границе инобытия: «Никого не видно на палубе, пока мы не приблизились на расстояние в четверть мили. Тогда показались трое моряков — голландцев, судя по платью. Двое лежали на кватердеке на старом парусе, а третий стоял у бушприта, наклонясь вперед, и глядел на нас с любопытством. Крепкий, высокий, кожа очень темная. Он, казалось, призывал нас не терять бодрости, монотонно кивал и постоянно улыбался, обнажая ослепительные зубы. Его красный фланелевый берет неожиданно упал в воду, но моряк, не обратив внимания, продолжал кивать и улыбаться.» Пока А.Г. Пим и его спутники возносили хвалу за близкое спасение, с корабля пошел ток чудовищной трупной вони. Черный бриг остался позади, только большая белая чайка села на плечи приветливого моряка и вонзила клюв в голову.

Делались попытки алхимического объяснения романа, что, вообще говоря, оправдано — текст насыщен тремя цветами opus magnum — черным, белым и красным. Встреча с голландским бригом, понятно, означает нигредо, обскурацию, путрефакцию, которая далее усиливается фосфоресценцией трупа Огастеса — друга нарратора. Парацельс называл такую фосфоресценцию «проблеском во тьме натурального света». Однако несмотря на точность в датах и координатах нельзя ожидать от художественного произведения точной последовательности герметических операций: те или иные символы, описания веществ там и сям разбросаны по тексту. Что касается географических аналогий магистерия, насколько нам известно, в «Сообщении» впервые использован вояж в антарктический океан.

Эдгар По, разумеется, в курсе знаний своего времени об Антарктиде. В первой половине девятнадцатого века знания эти блистали несовершенством. Нельзя сказать про сегодняшний особый прогресс. Многие географы до сих не уверены материк ли Антарктида или архипелаг, ибо толщина ледового щита препятствует однозначному ответу. Так же неопределенно дело обстоит геофизически: является ли Антарктида частью Гондваны — «великого южного материка», Антихтониуса греков? Поскольку Эдгара По все это не интересует, нам тоже ни к чему. Он, правда, упоминает о пещере, где стены покрыты странными письменами, но не делает далеко идущих выводов.

После разных мытарств в пустынном океане, Артура Гордона Пима и его спутника Питера подбирает шхуна «Джейн» под командой капитана Гая. Этот странный и меланхоличный капитан совершает смутный южный рейс, к полюсу, быть может. Миновав обозначенные на картах острова принца Эдуарда, Крозе, Кергелена, шхуна пересекает антарктический круг, исчезая в медлительной неведомости, где иногда появляются ледяные поля и необычная фауна: белый медведь в пятнадцать футов роста с кроваво красными глазами, грызун фута три длиной, покрытый совершенно белыми шелковистыми волосами, с когтями и зубами коралловой субстанции ярко красного цвета...

Проблематичное инобытие проступает альбиносами, недвижной, тревожной тишиной, снегом цвета лепры и неестественными колоритами в туманно-землистом веществе суши и воды. Остров Отчаянья поражает роскошной зеленью, но увы, его склоны покрыты ядовитым лишайником саксифрагом. Последний остров, известный мореплавателям. Капитан Гай отмечает дни и координаты, но что это дает в необозримой чуждости этих пространств?

В этой сомнамбулической атмосфере решимось, целеустремленность, способность суждения растворяются в безразличии, что обнаруживается при встрече с дикарями, у которых даже зубы черные. Как и полагается, внешнее дружелюбие туземцев обернулось изощренным коварством. Капитан Гай дает заманить себя в ловушку и гибнет со всей командой. Артур Гордон Пим и его друг Питер остаются одни в ужасной ситуации. Все это излагается так же

спокойно, как и встреча с кораблем мертвецов. Энтузиазм Эдгара По вызывают другие моменты: при взрыве шхуны «Джейн», когда погибает не менее тысячи дикарей, на берег падает чучело диковинного белошерстного зверька. Оказывается, туземцы испытывают непреодолимый ужас перед белым цветом. Намек ли это на герметический подтекст романа? Путешественники наблюдают явление еще более поразительное — ручей невероятной воды: *«Жидкость струилась лениво и тягуче, словно в простую воду вылили гумми арабик...Эта вода прозрачная, но не бесцветная, переливалась всеми оттенками пурпурного шелка. И вот почему: вода слоилась, словно распадаясь минеральными венами, и каждая фасета светилась своим колоритом...Лезвие ножа наискось рассекало эти вены, но они тотчас стекались. Если же лезвие аккуратно скользило меж двух вен, они смыкались не сразу.»*

Это весьма точное описание редкостной алхимической субстанции, известной адептам как «белый меркурий», хотя имен у нее предостаточно: «вода,которая не смачивает рук», «гумми мудрых мастеров», «наша Диана», «девственное серебро», «молоко девы» и т.д. Это materia prima, женская субстанция в чистом виде,не затронутая действием формы. Она устраняет любые дефекты любой композиции и обладает многими удивительными свойствами. И что же? Подтверждает ли это версию об инициатическом романе? Гастон Башляр, разбирая это место в книге «Вода и сны», считает, что да. Во всяком случае, знаменитые заключительные строки Эдгара По звучат вполне инициатически. Артур Гордон Пим и его спутник продвигаются на каноэ в самое сердце Антарктиды: *«Беспредельный водопад бесшумно ниспадал в море с какого-то далекого горного хребта, темная завеса затянула южный горизонт. Беззвучие, угрюмая тишина. Яркое сияние вздымалось из молочной глубины океана, сверху падал густой белый пепел, растворяясь в воде...Только ослепительность водопада проступала во тьме все более плотной. Гигантские мертвенно белые птицы врывались в завесу с криками «текели-ли». Нас неотвратимо несло в бездну водопада. И тут на нашем пути восстала закутанная в саван человеческая фигура — ее размеры намного превышали обычные. И ее кожа совершенной белизны снега...»*

* * *

В послесловии Эдгар По сообщает: Артур Гордон Пим вернулся домой, но вскоре скончался, что и понятно: его душа осталась...там. Повторим: живой ход художественного повествования нельзя разграничить концептуально, наличие четких или смутных герметических эскизов еще ни о чем не говорит. Эдгар По в принципе разделяет современные идеи касательно формы и движения планеты земля, но его мистическая интуиция привела именно к такой трактовке Антарктиды. Вполне обычный ход морского повествования прерван тремя странными моментами: появлением зверей-альбиносов, «белого меркурия», который в сказках именуется «мертвой водой», и великолепным мистическим финалом. Зловещая атмосфера этого финала позволяет предположить: Антарктида — страна смерти, после встречи с кораблем мертвецов, вояж Артура Гордона Пима свершается по направлению к закутанной в саван фигуре. Поражает полная пассивность нарратора и других персонажей: они безвольно плывут навстречу року, иногда бесстрастно фиксируя любопытные, даже ошеломительные частности. Похоже, люди вовсе не являются героями повествования в драме белизны. Мы не собираемся задерживаться на бесчисленных познавательных ассоциациях белого цвета, скажем только несколько слов. Диапазон белизны идет от жизни к смерти, от белого, таящего любые цвета, до абсолютно стерильного, от блистающего снега и переходящего в голубизну горностая до извести, лепроидных ядовитых грибов и...мертвенно белых птиц (pallidly white birds). И когда мы читаем: «ее кожа совершенной белизны снега» (perfect whiteness of the snow),это весьма амбивалентно. Руал Амундсен пишет в «Дневниках»: *«Снег Антарктиды непохож на обычный северный, он почти не блестит, вода из него получается совсем безвкусная, он безрадостен как и сама Антарктида.»* Так.

Но классик алхимии Артефиус сказал: *«Только в центре смерти ты найдешь фонтан жизни». Не забудем о ручье «молока девы».*

Mannerism

«...в спутанных волосах иголки и мхи, лихие синие глаза, солнечные искры в курчавой бороде, адская боль в переполненных спермой тестикулах, гулкая кровь в висках, огромный, постоянно возбужденный пенис, прельстительнй зад нимфы, прыжок, суматоха криков, судорог, прерывистых дыханий, вагина пенится спермой, словно кастрюля кипящим молоком, сатир.»

Приблизительно такова активность сатиров в «Колодезе святой Клары» Анатоля Франса. Когда-то этот писатель отклонил от участия в известном литературном альманахе «Послеполуденный отдых фавна» Стефана Малларме. Популярного автора шокировал «декадентский» фавн поэмы, эстетствующий сибарит, изысканно и сложно рассуждающий о нимфах в мерцании сомнамбулической реальности. Поскольку об этих порождениях бога Пана достоверных

сведений нет, любые изображения правомерны, и каждый автор создает их по-своему. Позиция Анатоля Франса, который любил называть себя эпикурейцем, не столько христианская, сколько матриархально материалистическая. Для христианских теологов фавны, сатиры, Пан, Дионис — бесы, демоны, деификация похоти, пьянства, «материально телесного низа». Однако Анатоль Франс весьма снисходителен к сатирам и сильванам — великолепно, на его взгляд, стремление к цели и победное утверждение. Позитивисты точно так же познают природу — мозг и сперма, согласно античным воззрениям, вещества аналогичные. И каков результат? Перед нами беспощадно изнасилованная природа и... познаватели — бессильные, бесцветные, пассивные... как буржуазные персонажи Анатоля Франса. Вероятно, поэтому так не понравился писателю «манерный и бескровный» фавн Малларме. Как и многие коллеги, Анатоль Франс хотел противопоставить вялым современникам особей приапических и non civilisee. Однако и мужчины, и сильваны этого писателя — сыновья великой матери, их энергетические приливы и отливы зависят от капризов ее магнетизма. Отсюда истощение и неизбежная децентрализация — великая мать медленно и верно высасывает плоть и кровь. И если сильваны Анатоля Франса похожи на чрезмерно возбужденных молодые людей, то герой «Послеполуденного отдыха фавна» представляет автономное мужское начало:

...люблю ли я сон?
Сомнение, проявленное из древней ночи,
сосредоточено на ветви.
Но эта ветвь бесспорно растет на реальном дереве,
и это доказывает, увы, что желание рождено
ложным идеалом роз.
Поразмыслим...
...если эти нимфы — нежная
галлюцинация.
У одной глаза синие и холодные,
может ее наколдовал шум ручья?
Но другая, страстная, словно жаркий ветер
в моих волосах...
...и этот странный укус...
здесь, на груди.

Поэма Стефана Малларме — достижение маньеризма. В двадцатые годы так называли стилистические особенности Эль Греко и Тинторетто. Знаменитые немцы — Эрнст Роберт Курциус и Густав Рене Хоке вообще противопоставили маньеризм классике. После первой книги Г.Р.Хоке «Мир как лабиринт»(1956г.) и до сегодняшнего дня искусствоведы и филологи как правило возражают против такой оппозиции. «Когда объективный мир, — утверждает Хоке, — *не предлагает ничего истинно реального и конкретно ценного, начинают превалировать отношения субъективные. Когда распадается структура, начинается транзитность, замена одного на другое, торжество метафоры.»* Замечание касательно «объективного мира» в высокой степени проблематично: если искусство суть индивидуальное развитие, художнику этот объективный мир безразличен. Однако роль метафоры акцентируется справедливо.

Метафора не просто риторическая фигура среди других, это магический инструмент трансформаций. Абориген надевает шкуру казуара, смешивается с группой казуаров, которые принимают его за своего, неожиданно взмахивает дубинкой, убивает...Ортега-и-Гассет говорит: он убивает метафорой. Верно. И дело здесь не в искусном подражании повадкам птиц, не в подобии, не в сравнении. Казуары не такие дураки, чтобы подпустить охотника. Абориген «превращается» в казуара, поскольку владеет этой метафорой. Недоступная познанию трансформация одшого бытия в другое - вот что такое метафора. Разъеденный волчанкой труп нудиста на щербатом полу это белый павлин, северное сияние хвоста вспыхивает морозным фиолетом. Связь между этими объектами обнаружит, вероятно, только фрейдист, но уже в другой знаковой системе.

* * *

Непримиримая вражда оппозиций, жизнь in bello non in pace. Надо *«плыть против потока, чтобы охотиться с быками на зайца»*, по словам знаменитого трубадура Арно Даниэля. Нарочитой диссонантностью отличались темы поэтических состязаний в Блуа, Тулузе, Аррасе. Например: «умирающий от жажды путник и хрустальный ручей». Некоторые участники принимали «хрустальный

ручей» за метафору, но им говорили: простите, ручей из хрусталя, надо поэтизировать чувства путника при этом открытии, а также дать описание обитателей ручья.

Так как в любой стихии, в любой вещи живет...некто. В сонете Жерара де Нерваля «Золотые стихи Пифагора» сказано:

«Часто в темной вещи обитает тайное божество,
И светлый дух растет под грубой корой
Словно глаз, покрытый веками.»

Скульптор, художник, поэт стараются угадать «дух» или «божество» той или иной субстанции. В деревьях несомненно живут дриады, в камнях — диэмеи, в ручьях — нимфы и тритоны. Умирающий от жажды путник бродит по берегу, разглядывая неподвижные хрустальные волны в малиновой позолоте заходящего солнца, его отчаянье разбивается роскошным многоцветием, дивной формальной роскошью и — кто знает? — из подводной глубокой синевы протянет руки...Она. Вероятно, путник скорее умрет, нежели дождется такого счастья, но это пустяки. Не душа в теле, но тело в душе, сказал Уильям Блэйк. Мертвое тело путника останется легким изъяном на периферии души, быстро проходящим изъяном. Сравнительную ценность объектов определяет не материальный субстрат, но эманации, ассоциации, легкость метаморфоз. Отсюда излюбленные темы маньеризма: звезда, луна, павлин, летучая рыба, лебедь, Актеон, зеркало, веер. Джакомо Любрано (XVII в.) «Электрический скат» :

Чешуйчатый опиум в скользкой летаргии.
Каприз неподвижного вихря...
Отродье морское жадно выдыхает
Ледяную эпилепсию судорожной зимы.

Эффект и повадки опасной твари рождают нарочитость метафоры. Для прециозного поэта дистанция первична, потому данный образец морской фауны не вызывает ни малейшего любопытства, это просто стимул энергии метафоры. Маньеризм не интерпретирует этот мир идеологически и не считает нужным познавать.

Удивительной отчужденностью веет от поэмы Луиса де Гонгора «Полифем и Галатея». В одном эпизоде Полифем «отдал глаза и губы кристаллу неподвижному (спящая

Галатея) и кристаллу подвижному (ручей)». Дистанция совершенно необходима для преодоления фатального притяжения. Артистам подобного плана чужды естествоиспытатели, революционеры, деструкторы, фанатики благ земных. Цель хороша своим присутствием, а не страстью непременного достижения - отсюда «любовь издалека». Вертикальная ось индивидуального бытия проецирует незримый радиус круга амбиций — выход за пределы грозит опасностью распада.

Во времена трубадуров и герольдов «любовь издалека» понимали точно: достаточно один раз увидеть даму или даже услышать имя. В небе микрокосма воспоминание восходило полярной звездой, по которой влюбленный ориентировал жизнь. В память-раковину попадали интонация, улыбка, белокурый завиток и, словно песчинки, окружались перламутровой нежностью любви. Однако открытие гравитации — главного «динамиса» вселенной — сократило дистанцию меж поклонником «amar» и предметом страсти.

Образовался поэтический жанр blason — воспевание женского тела. Почему так?

Логика ясна: женщина всегда ассоциировалась с природой (дама Натура), Спиноза и его последователи обожествили конкретную природу, поэты обожествили женское тело. В храме Природы мужчина — послушник, служитель, священнослужитель. Женщина — планета, мужчина — спутник, женщина — цветущий остров, материк, все материки, мужчина — мореплаватель. Норвегия ее рук, Красное море губ, Эфиопия глаз.

Это еще что. Галантные аббаты, которые наблюдали в замочную скважину как их возлюбленным ставили клистир, умирали от ревности к сим полезным инструментам. Каспар фон Лоэнштен не советовал мореплавателю спускаться ниже экватора (пупка), дабы не разбиться на рифах черной Африки: следует подняться к северу, благополучно миновать Сциллу и Харибду (грудь), обогнуть полюс (губы), где ждет блаженство, «небо мадам» (глаза). Небо — не только глаза, но и «созвездие Южного Треугольника», но и созвездие родинок. *«На твоей левой груди родинки образуют созвездие Девы... О, дай прикоснуться губами к твоему целомудрию»* — двусмысленно восклицает

кавалер Марино. В стихотворении Джона Донна «блоха пробуждает пять розовых звезд на ослепительно белом небе мадам». Женское тело — земля, луна, вселенная и далее; прециозные поэты — деликатные странники, созерцатели, отлично знают о бесчисленных опасностях женского космоса, которых искусство метафоры позволяет избежать. Гофман фон Гофмансвальдау (XVII в.) воспевает «плаванье во Флориду»: «Gold, Perle, Elfenbein begehrt mein Herze nicht.» *(«мое сердце не желает золота, жемчугов, слоновой кости»)*. Сердце поэта жаждет «пустой Флориды» (Die leere Florida). Амур-лоцман приведет в порт, и Венера успокоит вояжера в своей дивной стране. В крайне темном стихотворении распознается, тем не менее, конкретное отчуждение. Дистанция меж кавалером и дамой зачастую насыщена холодом и отчуждением, например, у Агриппы д'Обинье: «Мадам, ваши чувства мне безразличны. Мне достаточно только моей любви, и этот огонь никогда не дает дыма.» Хочет ли поэт сказать, что достаточно ее образа в закрытых глазах? Разумеется, в пространстве воображения эротическая прихоть вольна поступать с дамой как угодно. Но воображение пассивно, лишено живой крови непосредственных ощущений, а потому дразнит и побуждает к новым встречам, что грозит массой неприятностей. Это так, если воображение питается лишь внешними впечатлениями. Но магическая техника централизации микрокосма, о которой рассуждают неоплатоники Ямвлих, Сириан и Синезий, способствует пробуждению «тайного огня» (flamma rosa, flamma liber) в «теле фантазии». Это недоступный разуму центр восприятия, расположенный в сфере квинтэссенции, по существу, «тело души». Ведь в пассивности нашей и внутренней пустоте мы ведем спровоцированную жизнь, поддаваясь любому магнетизму. «Тайный огонь» уничтожает «флогистон» (sulfur nigro) — горючее вещество, ответственное за нашу «пассивную воспламеняемость» (inflammation passiva), устраняет безвольную центробежность, наделяет субтильной плотью бледный и мимолетный образ, более того, рождает автономное желание, свободное от земных конкретизаций. И здесь важный момент, отличающий классику от маньеризма. Для классического автора земная жизнь - естественная

и фундаментальная реальность, начало, середина и конец. Персонаж классической поэмы или романа может плавать, летать, гореть, предаваться невероятным сумасбродствам, но время от времени ему необходимо «возвращаться на землю», а в финале вернуться насовсем. Так выстроен «Дон Кихот», «Чайльд Гарольд», «Робинзон Крузо» и т.д.

Такая литература воспитывает, формирует, развлекает читателя, то есть ее наличие оправдано. Маньеризм, акцентированный на метафоре, метаморфозе, магии слова, «теле фантазии», сопротивляется научным и социальным константам, игнорирует земные ценности и фиксации. Это показалось настолько странным позитивисту Фрейду, который написал первые произведения еще в эпоху европейского нигилизма и декадентства, что побудило его сформулировать понятие «компенсация». По его мнению, «уход в иррациональное» вызван комплексом неполноценности, эскапизмом, страхом кастрации и соответственным понижением либидо. Безвольные и пугливые субъекты ищут «компенсации» в сексуальных девиациях, снах и воображении. «Послеполуденный отдых фавна» отличная иллюстрация подобных теорий. Мысль героя прихотливо движется в диапазоне реальности и нереальности нимф, предпочитая сомнамбулический пейзаж. Он просит флейту: «Своенравная Сиринкс, там, на озере стань снова нимфой и подожди меня.» Аллюзия на миф: нимфа Сиринкс, преследуемая Паном, превратилась в тростник; разочарованный бог, дабы утешиться, сделал из тростника флейту. И удивительно красивый образ:

Когда выпью сок виноградной кисти,
Я легко забываю сожаление:
Смеясь, поднимаю в летнее небо пустую гроздь,
Раздуваю поникшие ягоды и долго
Смотрю сквозь них на солнце...

Поникшие воспоминания обретают колорит и насыщенность в «тайном огне» желания. Компенсация ли это?

Да, для человека, признающего фундаментальную реальность земли и раздробленность психе. Однако фавн чужд дуализма современного бытия, не делит поступки на удачные и неудачные, у него нет другого, самокритическо-

го «я», нацеленного на так называемый успех, ибо он пребывает в центре своей интенсивной чувственности:

Ты знаешь, моя страсть: пурпурная и зрелая
Кожура граната трескается и пчелы золотеют,
И наша кровь бьется волной
И разлетается из вечного улья желания.

«Когда рыбе надоедает вода, она хочет стать птицей и глотает наживку, — объясняет Сент-Аман (XVII в.). — И вот она летит, изгибаясь в призрачном лабиринте ветра, чешуя ликует многоцветием алмазов, рубинов, сапфиров. Летучая утренняя клумба блестит в тюльпанах, гладиолусах, цинниях, рассыпается фиалковым серебром в заре.» Сент-Аман известен пристрастием к рыболовству, охоте, флоре и фауне. С помощью оксиморона — риторической фигуры, соединяющей несоединимое — он обнаружил «черных лебедей» за полтора века до их официального открытия в Австралии. «Лабиринт ветра» Сент-Амана логичная для маньеризма конструкция.

Любое пространство — земное, морское, воздушное суть лабиринт. В книге «Mundus subterraneus» («Подземные миры») Атанасиус Кирхер начертил планы пещер и туннелей, выходящих в необозримые страны, озаренные Плутоном, Прозерпиной, Черным Павлином и другими звездами. В письме Филиппу Сиднею Джордано Бруно высказался о лабиринте как о единственном методе познания: «Путешествие вокруг света не доказывает шаровидности земли, ибо нельзя ограничить живые элементы статичной схемой. Вернуться в исходный пункт всегда можно, что доказывают странствия в глухих лесах и лабиринтах.» И далее: «Аналитическое познание любой вещи рассеивается в беспрерывной делимости. Атрибуты, акциденции умножаются, но пропадает идея вещи, ее quidditas. Искатель обречен блуждать в лабиринте.»

В мифологическом плане лабиринт располагается между Ночью и Светом. Когда путник блуждает в темной степи, его следы образуют спираль, он всегда возвращается приблизительно в исходный пункт. После беспристрастного изучения, любой объект остается приблизительно таким же как при первой встрече, поскольку процесс наблюдения несколько его изменяет. Согласно

Данте, «увиденный снег темнее, увиденная стрела летит медленней.» Иное дело въедливое любопытство: «научная любознательность» рассекает объект на составляющие, в сущности, уничтожает.

Отсюда «онтология лжи» в маньеризме. Анонимное французское стихотворение семнадцатого века: *«Вы приснились, мадам, и, не умирая от страсти, я любил вас во сне... Утром, не умирая от разочарования, я заметил ваше отсутствие...»* Какая истина сравнима с ложью! Ложь позволяет вкусить плод, не трогая цветка и плода. Стремление к «правде» это аналитический поиск «сущности» вещей и событий — отсюда современная мания «раскрытия секретов». Ложь, иллюзия это благоприятный климат развития объекта в воде, воздухе, огне, лунных и звездных пейзажах (на эту тему — замечательное эссе Оскара Уайльда «Упадок лжи»). Пристальные глаза освещают объект инфернальной тьмой однозначности. Представим: пастух видит спящую на лугу нимфу и, завороженный, фиксирует взгляд. Продолжение следует... классическое продолжение. Джузеппе Унгаретти в стихотворении «Остров» решает аналогичную проблему в стиле антилюбопытной мимолетности. Пастух спускается к реке: в водовороте, в бешеных турбуленциях волн *«вертикально спит нимфа, обнимая вяз.»*

Пастух уходит, набредает на опушку леса: «руки пастуха были стеклом, разглаженным вялой лихорадкой.» Любая интерпретация здесь — контаминация и насилие. Можно только следить за эволюцией пастуха и нимфы в акватической среде воображения.

Автономное желание творит объект из специфического «ничто», из неведомой и бесконечной потенции. Таковой была для Малларме «белая страница». Ни вдохновения, ни темы, ни даже смутного намека. Творческий процесс сводится к напряженному ожиданию, единственный ориентир - форма, форма сонета в данном случае. Когда появляется первое слово, задача поэта — не препятствовать аналитическим размышлением рождению следующих слов. Так возникло стихотворение «Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui...». Переводить поэта, который «отдал инициативу словам», невозможно. Остается как-то передать интонацию, следуя нашей теме. В первой строфе вопрос «к нему»:

Девственный, энергичный, прекрасный,
Сумеет ли он ударом пьяного крыла
Разбить озеро забытья, где прозрачный лед
Сковал никогда не реализованные полеты?

Речь идет о лебеде. В недвижности «стерильной зимы» единственное на весь сонет движение — лебедь энергичным поворотом шеи пытается нарушить «белую агонию». И все. Лебедь застывает «в холодном сне презрения». Несколько эмоционально окрашенных слов дают возможность реминисценций касательно позиции поэта в сугубо антипоэтическую эпоху, но это, на наш взгляд, нежелательно — климат стихотворения слишком холоден для человеческих ситуаций. «Презрение» в коннотациях своих - отчуждение, концентрация, дистанция. И поворот шеи лебедя — последнее «прости» космическому элементу земля в его перфекции — «ледяном одиночестве».

1999

Часть III
Открытая герметика